

NATUREZA SUBVERSIVA: O PAPEL DO VAMPIRO NO ESTUDO DA SEXUALIDADE EM “CARMILLA”

SUBVERSIVE NATURE: THE ROLE OF VAMPIRE IN THE STUDY OF SEXUALITY IN “CARMILLA”

Adolfo José de Souza FROTA*

Não sabes como sou ciumenta. Tens que vir comigo, amando-me, para a morte; ou então me odeie, mas vem comigo, e me *odeie* na morte e depois dela. Não existe a palavra indiferença na minha natureza apática (*Carmilla* - Joseph Sheridan Le Fanu, 2010, p. 88).

Resumo: Este artigo objetiva analisar o romance “Carmilla”, de Joseph Sheridan Le Fanu (2010) e discutir os principais aspectos que aproximam a literatura gótica fantástica às discussões sobre temas da sexualidade e da psicanálise. Como um monstro cheio de práticas proibidas, o vampiro literário possui um forte apelo sexual e sua presença costuma abalar o *status quo*. Subversivo em seu padrão de conduta, o morto-vivo consegue, ao mesmo tempo, atrair e provocar repulsa em suas vítimas. São esses aspectos que serão discutidos no presente trabalho.

Palavras-chave: Subversão; Pesadelo; Abjeto; Estranho; Vampiro.

Abstract: This article aims to analyze the novel “Carmilla”, by Joseph Sheridan Le Fanu and to discuss the main aspects that approximate the fantastic gothic literature to discussions on psychoanalysis and on sexual themes. As a monster replete of forbidden practices, the literary vampire possesses a strong sex appeal and his presence uses to shake the *status quo*. Subversive in his standard of conducts, the undead is able to attract but at the same time to cause loathing in his victims. These are the aspects to be discussed in this paper.

Keywords: Subversion; Nightmare; Abject; Uncanny; Vampire

A ficção gótica, que continua significativa no século XXI e, aparentemente mais popular ainda, em virtude da quantidade significativa de romances e filmes que envolvem o tema do sobrenatural e do macabro, oferece uma contribuição preciosa na explicação de nossa própria constituição psicológica, dos conflitos

* Professor Doutor da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Unidade Universitária de Campos Belos-GO. Contato: adolfo_thedrifter@yahoo.com.br.

internos e inerentes que nos perturbam constantemente, e do fascínio que o sexo, o monstruoso e o proibido exercem em nossa imaginação. Embora Michel Foucault (1988) reconheça que o regime vitoriano, de repressão a qualquer manifestação de sexualidade aberta, ainda se mostra influente na atualidade, é possível sugerir que a ficção vampírica tenha driblado o regime autoritário no século XIX ao elevar para a arte o tema da subversão. Explico-me justificando essa afirmação quando penso no tratamento dado a um tema polêmico (o lesbianismo) pelo autor irlandês Joseph Sheridan Le Fanu (2010), autor de “Carmilla”, que é considerada uma das primeiras narrativas de língua inglesa sobre o vampirismo.

Conforme já comentado, no século XXI o gótico continua ativo e fascinando as pessoas, seja através da literatura (com inúmeros romances sobre o vampiro, por exemplo), do cinema (filmes de terror e de ficção científica que envolvem monstros como zumbis e alienígenas), do teatro (principalmente envolvendo vampiros e outras criaturas demoníacas) e dos jogos de terror (como “Resident Evil”). A origem da literatura gótica remonta ao ano de 1764, quando Horace Walpole publica “O castelo de Otranto”, que ficou popular e deu origem a inúmeras narrativas com a atmosfera sombria e decadente. Assim, Walpole cria uma nova “parafernália dramática” que foi fundamental para o desenvolvimento do gótico. Conforme escreve Howard Phillips Lovecraft,

[a] nova parafernália dramática consistia em primeiro lugar do castelo gótico, com sua lúgubre vestutez, vastas distâncias e labirintos, alas abandonadas ou em ruínas, corredores úmidos, catacumbas malsãs escondidas”, [além de] uma procissão de fantasmas e lendas tenebrosas, como núcleo de suspense e demonismo assustador (1987, p. 15-16).

Pensando na popularidade e relevância do tema, Jerrold E. Hogle (2004, p. 6) afirma que os mecanismos simbólicos da literatura gótica, particularmente os espectros assombrosos e assustadores (como é o vampiro), têm permitido o confronto de nossas contradições inerentes; o embate íntimo daquilo que nos é estranho, irreal, antigo e grotesco e o retorno de algo que nos incomoda, que deve ser proibido, mas que constantemente nos assombra. Por outro lado, esse conflito provocado pelo contraditório

tem, da mesma forma, nos ajudado a lidar com as novas contradições psicológicas e culturais advindas da modernidade. O gótico também fornece um método recorrente de moldar e obscurecer os nossos medos e desejos mais proibidos, através do confronto das personagens literárias com esse universo sombrio. Dentre os desejos proibidos, destaco o desejo sexual.

Foi o século vitoriano que cuidadosamente “encerrou” a sexualidade, que a reprimiu de forma mais acentuada e que, sobretudo, a transformou em assunto proibido. Em “História da sexualidade”, Foucault (1988, p. 9, grifo do autor) escreve:

Diz-se que no início do século XVII ainda vigorava uma certa fraqueza. As práticas não procuravam o segredo. As palavras eram ditas sem reticência excessiva e, as coisas, sem demasiado disfarce; tinha-se com o ilícito uma tolerante familiaridade. Eram frouxos os códigos da grosseria, da obscenidade, da decência, se comparados com os do século XIX. Gestos diretos, discursos sem vergonha, transgressões visíveis, anatomias mostradas e facilmente misturadas, crianças astutas vagando, sem incômodo nem escândalo, entre os risos dos adultos: os corpos “pavoneavam”.

Escrito em 1872, portanto 25 anos antes de “Drácula” e ainda no período vitoriano, o romance de Le Fanu (2010) revela o perturbador e quase fatal relacionamento entre a protagonista Laura e a vampira Carmilla. Como uma predadora que somente ataca mulheres, a vampira de Karnstein (região da Eslovênia, país que fica na parte oriental da Europa, onde o mito do vampiro estava mais arraigado) esconde alguns segredos que são revelados durante o desenvolvimento do enredo. Esses segredos, importantes para a economia da narrativa, fundamentam a discussão literária sobre o tema da sexualidade e do sobrenatural, e como os dois estão imbricados. Mais do que um monstro que perturba, assombra e atrai a humanidade desde tempos antigos¹, o vampiro permite uma leitura

¹ O termo *vampir* é mencionado pela primeira vez em 1732, por um autor provavelmente de origem germânica, conhecido apenas pelas iniciais W. S. G. E. Em inglês, *vampyre* surge no livro escrito em 1734, porém, publicado em 1745 “The Travels of Three English Gentlemen, from Venice to Hamburg”. Entretanto, a crença no vampiro é bem mais antiga e se estende por boa parte do leste europeu. Cito alguns nomes de criaturas que são denominadas por vampiro ou que

de questões da ordem psicológica ao se constatar que a sua figura é subversiva por natureza e representa, também, os conflitos inerentes ao ser humano. O morto que retorna da sepultura, afirma Ernest Jones (1931), se torna subversivo também pelo seu caráter desafiador de retornar à vida para cometer atos proibidos.

Conforme Paul Blackstock (1964, p. 56), subversão se refere a uma tentativa de transformar e, até mesmo, atacar a ordem social estabelecida e suas estruturas de poder, autoridade e hierarquia. É uma tentativa de “destruição” das estruturas de domínio, uma forma de verter por baixo, fazer ruir o *status quo*, algo tão caro à literatura do sobrenatural, que se nutre desse embate. A experiência literária do metaempírico revela o conflito provocado por forças que estão além da compreensão humana estatizada, padronizada e científica.

Ao refletir sobre essa figura tão controversa, surge a seguinte indagação: como é possível relacionar a representação do vampiro à quebra de um paradigma e à destruição do *status quo*? O vampiro, na literatura, faz parte da enciclopédia sobrenatural. Esta, por sua vez, procura causar o desequilíbrio da fé racional de que tudo pode ser explicado a partir da ciência e de que o homem possui o controle sobre si e sobre o mundo. Evidentemente, o gótico, com seus monstros e criaturas sombrias, solapa a estrutura de pretensão de controle e entendimento humano quando evidencia a existência de acontecimentos que não se permitem receber explicações acadêmicas (o que indica que estas devam ser profundamente reformuladas). Ou então, é crível pensar que o gótico eleva à condição natural aquilo que a ciência considera folclore (portanto, pertencente a um passado longínquo) e superstição. O mundo apresenta, então, uma tessitura caótica pela falta de padronização e pela ausência do discurso científico. Logo, tudo aquilo que pertence à credence popular se configura como inexistente. No caso de “Carmilla”, é possível constatar uma reação significativa a essa posição estatizada quando a

têm algum grau de parentesco: *strigon* (Istria), *vampir* (Balcãs), *wampir* (Polônia), *opyr* (Cárpatos, e que, inclusive, é utilizado por Le Fanu), *upir* (antiga Checoslováquia), *grobnik* (Bulgária), *brucolaque* (Grécia), *nosferatu* (utilizado por Bram Stoker) (LECOUTEUX, 2005, p. 101-111).

narrativa eleva a uma condição natural a existência do vampiro, embora ele ainda seja uma criatura excepcional.

Sobre a existência do vampiro na literatura do sobrenatural, é viável imaginá-lo como ordinário (no sentido de ser popular e comum) no universo porque ele compreende os fenômenos da natureza, mesmo sendo esses fenômenos aparentemente extraordinários. Segundo a personagem Carmilla, a aparição do vampiro e as mortes seguidas naquela região, por mais estranho que possam parecer, são apenas elementos que constituem a vida:

Natureza! – disse a jovem, respondendo a meu amável pai [da narradora Laura]. – E esta praga que assola a região é natural. *Natureza*. Tudo vem da *Natureza*... não é? Tudo o que existe no céu, na terra e embaixo da terra opera e vive segundo os comandos da *Natureza*? Creio que sim (LE FANU, 2010, p. 78, grifo do autor).

A afirmação de Carmilla amplia o significado de vampiro e o eleva à condição de membro da natureza, conquanto socialmente ele seja subversivo e precise ser combatido pela preservação da ordem. Assim, em seu raciocínio lógico, todos os fenômenos que envolvem o vampiro (a alimentação por sangue, em outras palavras, a predação, pois é a sua prática que provoca a súbita mortalidade de pessoas na região, o fato de estar morto e continuar andando, os poderes sobrenaturais, o forte apelo sexual) pertencem à ordem da natureza. De acordo com Ken Gelder (2001, p. 61), na visão vitoriana, o lesbianismo convencionalmente era tido como anormal, contra a natureza, e o romance de Le Fanu enfoca esse aspecto ao sugerir uma abordagem fantástica.

A presença do vampiro em alguma região poderia ser identificada por um surto de mortalidade e doença, como a própria Laura quase experimentou e por pouco, não sucumbiu. Com a atitude de Carmilla, de defender a prática vampírica subversiva, é possível entender que, inclusive, o lesbianismo seja considerado natural. Para uma época vitoriana, de forte repressão da sexualidade, o discurso da vampira Carmilla se torna subversivo.

Além dessas características inerentes (o de ser subversivo por afrontar a natureza ao retornar do mundo dos mortos para cometer crimes), o vampiro reflete a ameaça do fora-da-lei que

circunda a sociedade organizada, pois ele é uma criatura cheia de práticas de transgressão, de animalidade, encarnando aquilo que o Iluminismo tentou erradicar, deslocar para as margens (MONTEIRO, 2009, p. 78). Com isso, o tema do vampiro na literatura costuma estar relacionado às práticas subversivas e proibidas socialmente, em especial a prática sexual, daí o seu caráter contestador. E “[s]e o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada”. Assim, “[q]uem emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei; antecipa, por menos que seja, a liberdade futura” (FOUCAULT, 1988, p. 12).

A forma de ataque do vampiro, com penetração das presas no corpo, além de sugerir o contato sexual, evidencia uma outra necessidade básica do ser humano: a alimentação. Evidentemente, o vampiro consegue satisfazer as duas necessidades com apenas um único ataque. Mais do que isso, a sua sobrevivência depende da predação e que, por coincidência ou não, possui conotações sexuais. No romance “Carmilla”, a vampira costuma atacar as vítimas no peito (diferentemente da imagem consagrada por Bram Stoker com “Drácula”, ou mesmo pelo cinema hollywoodiano, o do ataque ao pescoço). Esse aspecto característico do comportamento predatório da vampira de Karnstein tem uma relação intrínseca e sugestiva com o ato de amamentação. Segundo Joan Copjec (2002, p. 52-53), o vampirismo consiste numa relação oral de prazer que é possibilitado pela sucção. Entretanto, esse ato também sugere o sentimento de ansiedade provocado pela inevitabilidade da “secagem da mama” (*the drying up of the breast*) e que, nesse caso, não indica apenas a ansiedade latente pela falta do leite, mas, acima de tudo, pela secagem da mama como objeto-causa do desejo (*the drying up of the breast as object-cause of desire*), quer dizer, o desaparecimento inevitável da fantasia que sustenta o desejo. Nesse caso, o seio se torna um ícone, um apêndice do corpo pelo qual nos separamos do objeto para nos constituirmos como sujeitos. Ainda segundo a autora, para nos constituirmos enquanto sujeitos, devemos rejeitar o outro, negá-lo, o que, para Freud, implica numa reação psicológica de negação daquilo que não somos, dentro de nosso ser. Em outras palavras, é a negação do objeto que, nesse caso, apresenta um sentido

ambíguo porque não está apenas na exterioridade, mas também na interioridade do sujeito, naquilo que Lacan denominou “êxtimo”, o que está em nós que não é nós, o que é estranho e ao mesmo tempo íntimo (COPJEC, 2002, p. 59).

Essa relação entre coisas contrárias pertencentes à constituição do próprio sujeito remete à teoria freudiana do estranho, ao sentimento de ansiedade que acontece todas as vezes que nos aproximamos do objeto “êxtimo”, que está em nós mesmos, conclui Copjec (2002, p. 59).

A ansiedade potencializa o conflito psicológico que envolve o problema do desejo reprimido, da vontade de se obter aquilo que é proibido. Esse sentimento contraditório e perturbador é experimentado pela protagonista Laura durante os momentos de intimidade com Carmilla. Laura descobre uma intimidade perigosa, mas ao mesmo tempo fascinante e sedutora. Intimidade antiga, iniciada ainda na infância da narradora. Durante seu relato com alto teor confessional, a narradora admite que a amizade entre as duas era, ao mesmo tempo, sedutora, porém repugnante. Irresistível, contudo, repulsiva. Interessante, mas perigosa. Familiar, mas ao mesmo tempo, estranha. Carmilla desabrochou a sexualidade de Laura, mesmo tendo sido quase fatal. Ela despertou a narradora para a vida sexual enquanto drenava suas forças físicas e psicológicas.

Na verdade, a representação do vampiro pode encarnar o desejo sexual transgressor, a cobiça por aquilo que é estranho, mas que se apresenta familiar, daí o seu sentido ambíguo. Segundo Freud, o estranho é aquilo que provoca horror, é uma “categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (1976, p. 277). Em outras palavras, o que Freud vê como *Unheimlich* é exatamente aquilo de mais profundo e internamente familiar (o mais primitivo de nossos desejos e temores) que nós temos e que ressurge como sendo aparentemente externo, repulsivo e não familiar (HOGLE, 2004, p. 6).

O fascínio por algo proibido acentua a contradição humana e sua ambiguidade. No exame da palavra *Heimlich* e *Unheimlich*, respectivamente “familiar” e “estranho”, Freud (1976, p. 282) percebe um certo grau de parentesco entre os dois termos que extrapola a ideia de antônimo pela colocação do prefixo *Un-*. Quer dizer, as duas palavras, aparentemente antagônicas, em determinado

ponto coincidem e apresentam o mesmo significado: ambas querem dizer “estranho” e “familiar”, e o vocábulo *Unheimlich*, em determinado contexto, “é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz”, e *Heimlich*, por sua vez, “é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, *Unheimlich*. *Unheimlich* é, de um modo ou de outro, uma subespécie de *Heimlich*” (FREUD, 1976, p. 283). Ken Gelder (2002, p. 49) justifica que o efeito do *Unheimlich* é um exemplo de não reconhecimento, quando aquilo que é familiar foi esquecido de tal forma que parece ser estranho, ou ficar estranho quando vem à luz.

A análise de dois vocábulos de origem alemã acentua um aspecto importante para a compreensão da ambiguidade humana e do conflito provocado pela exposição de segredos que deveriam permanecer ocultos. No caso de “Carmilla”, a narradora revela o sentimento ambíguo de atração e repulsão despertado pela presença e constantes assédios da vampira:

A verdade é que meu sentimento em relação à bela estranha era inexplicável. Eu me sentia, como ela disse, “atraída” por ela, mas havia também uma certa repulsa. Nesse sentimento ambivalente, contudo, prevalecia a atração. Ela me interessou e me conquistou; era também absolutamente formosa e indescritivelmente cativante (LE FANU, 2010, p. 64, grifo do autor).

Em outro momento, Laura confessa a atração perigosa que os repetitivos ataques de Carmilla lhes causavam:

Devo dizer que daqueles abraços ridículos, que não ocorriam com muita frequência, eu ansiava por me livrar; mas minha energia parecia se esvaír. As palavras por ela murmuradas soavam em meu ouvido como uma cantiga de ninar, e entorpeciam a minha resistência, levando-me a um estado de transe, do qual eu só me recuperava quando ela baixava os braços.

Aquelas sensações misteriosas me desagradavam. Eu sentia uma excitação estranha e perturbadora, por vezes prazerosa, mesclada com uma vaga sensação de medo e certa aversão. Quando tais cenas ocorriam, não me vinham à mente quaisquer pensamentos definidos acerca de minha amiga, mas eu tinha consciência de um afeto que se transformava em veneração – e também de um

repúdio. Sei que isso é paradoxal, mas não tenho outra explicação para o sentimento (LE FANU, 2010, p. 69-70).

O sentimento ambíguo relatado pela narradora, de “excitação estranha e perturbadora”, algumas vezes “prazerosa”, do medo que sentia, mesclado com aversão, repúdio e veneração, tudo isso acontecendo ao mesmo tempo, tudo isso provocado pela mesma figura, revela o despertar da libido de Laura e do desejo proibido, mesmo sabendo ela que Carmilla era uma predadora, um mal que deveria ser extirpado para que o *status quo* e o conforto da sociedade estatizada voltassem. No final do seu relato, a narradora confessa que “até hoje a imagem de Carmilla volta à minha lembrança, alternando ambiguidades: às vezes, é a menina alegre, lânguida, bela; outras vezes, é o demônio contorcido que vi nas ruínas da igreja” (LE FANU, 2010, p. 149).

A alternância de sensações produzida pela amiga misteriosa talvez seja aquilo que mais se destaque na narrativa de Laura sobre os ataques da vampira de Karnstein. Os vários assédios de Carmilla eram, segundo a narradora, “impulsos esporádicos de instinto e sentimento reprimidos” (LE FANU, 2010, p. 71). Na verdade, o relato de Laura põe em evidência que o sentimento nunca deixou de ser recíproco e que, por esse motivo, sua história ganha um tom de confissão, como se fosse o registro em um diário do despertar libidinal:

Por vezes, ao cabo de uma hora de apatia, minha estranha e bela companheira tomava minha mão e a pressionava repetidamente com ternura; nessas ocasiões ela enrubescia levemente, contemplando meu rosto com um olhar lânguido e tórrido, e ofegando tanto que o vestido chegava a ondular. Parecia um ardor de amante; sentia-me encabulada; aquilo era, ao mesmo tempo, detestável e irresistível; com olhos cheios de desejo, ela me puxava para si, e seus lábios quentes cobriam-me de beijos as faces; e ela sussurrava, quase soluçando: “És minha, *serás* minha; tu e eu seremos para sempre uma só”. Então, recostava-se na cadeira, cobrindo os olhos com as mãos pequeninas, e eu ficava trêmula (LE FANU, 2010, p. 70-71, grifo do autor).

O estranho familiar, no romance de *Le Fanu*, é acentuado pela descoberta da proximidade consanguínea entre a protagonista e a vampira. Ao investigar o antigo *schloss* (castelo) dos Karnsteins, Laura descobre que Carmilla era, na verdade, a condessa Mircalla, sua antepassada por parte da mãe. Segundo Ken Gelder (2002), quando o antigo e muito familiar retorna, pode parecer assustadoramente desconhecido, como de fato Carmilla era, no primeiro momento. Uma outra descoberta de Laura envolve a limitação imposta pela natureza ao nome que o vampiro pode utilizar e que, da mesma forma, acentua a familiaridade estranha dessa predadora. Quando Carmilla vitimou a sobrinha do general Spielsdorf, amigo da família de Laura, ela utilizara o nome Millarca. Assim, ambos nomes, Carmilla e Millarca são anagramas do nome verdadeiro da vampira, Mircalla. A narradora também explica que

[o] vampiro tende a se deixar fascinar por determinadas pessoas, com grande ardor, algo similar a paixão carnal. Nesses casos, o vampiro demonstra paciência e ardis inesgotáveis, visto que o acesso ao objeto desejado, por vezes, apresenta uma centena de obstáculos. O vampiro não descansa enquanto não sacia a paixão e drena a vida da vítima cobiçada (LE FANU, 2010, p. 146-147).

A figura do vampiro costuma estar associada a três elementos imbricados: o sexo, o sangue e a morte. Marco A. C. Moraes (2002, p. 61), baseando-se no “Dicionário de Símbolos”, de J. Chevalier e A. Gheerbrant, sugere que o sexo signifique uma busca de unidade e de realização plena do ser: “[n]esse sentido, há por trás da aparência sedutora dos vampiros [...] uma promessa de viver uma comunhão mística na qual se possa alcançar um sentido existencial” (MORAES, 2002, p. 62). Já o sangue tem uma conotação óbvia: é o veículo da vida e a sua ausência indica a morte, ou seja, o aspecto perecível e destrutível da existência (MORAES, 2001, p. 63). Assim, a conjunção desses três fatores caracteriza o vampiro porque o seu ataque tem um teor sexual sugestivo, pois a penetração objetiva a sucção sanguínea e provoca a morte da vítima.

Boa parte dos ataques vampíricos ocorre durante o sono, quando a vítima está deitada e sozinha, com o quarto pouco iluminado, o que muitas vezes é tido por pesadelo ou fantasia provocada pelo medo. Esses ataques costumam ser descritos por um

torpor e pela sensação de imobilidade quando a vítima está em estado supino. O primeiro contato de Carmilla com Laura acontece ainda na infância. A narradora relata a visita:

[E]ntão, para minha surpresa, vi um rosto circunspecto, mas muito belo, olhando-me ao lado da cama. Era uma jovem, ajoelhada, com as mãos enfiadas sob a coberta. Olhei para ela com um espanto que expressava certa satisfação, e parei de choramingar. A jovem me acariciou, deitou-se ao meu lado e puxou-me para perto dela, sorrindo; acalmei-me deliciosa e prontamente, e voltei a dormir. Acordei com a sensação de que duas agulhas haviam sido enfiadas em meu peito, ao mesmo tempo, e dei um grito. A dama se afastou, com os olhos cravados em mim, escorregou para o chão e, assim pensei eu, escondeu-se embaixo da cama (LE FANU, 2010, p. 44).

Já o relato do segundo encontro, uma década depois, descreve a transformação de Carmilla em um monstro parecido com um gato². Nessa narrativa, Laura não soube precisar se estava em vigília ou tendo um pesadelo, embora ela acredite ter se tratado de um sonho ruim provocado pela anemia (ela já estava sendo atacada por Carmilla, mas ainda, no tempo descrito da narrativa, não sabia que a amiga era uma vampira):

Não posso dizer que foi um pesadelo, pois eu tinha certeza que estava dormindo. Mas tinha certeza também de estar no meu quarto, deitada na minha cama, exatamente como, de fato, estava. Eu via, ou imaginava ver, o quarto e o mobiliário conforme de costume, exceto que tudo estava mergulhado na escuridão; ainda assim, eu via algo movendo-se ao pé da cama, algo que, a princípio, eu não conseguia enxergar com nitidez. Mas, de súbito, vi um animal preto, cor de fuligem, semelhante a um gato monstruoso. Parecia ter cerca de 1,20 m ou 1,50 m, pois era do tamanho do tapete que ficava diante da lareira; e andava de um lado para o outro, com o nervosismo ágil e sinistro de uma fera enjaulada. Eu não conseguia gritar, embora, como o leitor bem pode imaginar, estivesse apavorada. As passadas ficavam cada vez

² O gato era um animal que simbolizava o mau augúrio. Na Idade Média, por exemplo, os gatos (sobretudo os pretos) eram considerados os animais das bruxas. O macho preto era associado ao Diabo e a superstição via, nele, um causador de desgraças (LEXICON, 2007, p. 105).

mais aceleradas, o quarto cada vez mais escuro, e acabou ficando tão escuro que eu só conseguia enxergar os olhos da tal coisa. Senti quando ela pulou, suavemente, na minha cama. Os dois olhos grandes se aproximaram do meu rosto e, de repente, senti uma pontada ardida, como se duas grandes agulhas penetrassem, a dois ou quatro centímetros de distância uma da outra, fundo em meu peito. Acordei com um grito (LE FANU, 2010, p. 90).

As imagens de pesadelo presentes em relatos artísticos ou não costumam ressaltar três aspectos principais: um pavor agonizante, a sensação de peso sobre o peito, que dificulta a respiração, e a certeza de uma paralisia inevitável. A constatação é de Ernest Jones (1931, p. 20-23), que ressalta ser a paralisia vocal a mais característica das sensações de impotência e imobilidade do pesadelo. Uma das imagens mais famosas que descreve a agonia do pesadelo é o quadro do artista suíço Johann Heinrich Füssli “O pesadelo” (com duas versões, de 1781 e 1802) em que a figura demoníaca de uma criatura conhecida pelo nome Mara fica sobre o peito de uma jovem, em agonia, por causa do sufocamento.

Observando a origem do nome pesadelo (em inglês, *nightmare*) Ernest Jones (1931, p. 243) demonstra que, originalmente, a palavra significava *nightfiend* (demônio noturno), ou seja, demônios que apareciam de noite (vinham a cavalo, por isso nos dois quadros citados, além do demônio, aparece o cavalo observando o pesadelo) para atormentar suas vítimas. A palavra vem do anglo-saxônico *neahht* ou *nicht* (*night*) e *mara* (incubo ou súcubo, ou seja, os demônios masculino ou feminino). O sufixo *-a* indica um agente, então, *mara* vem do verbo *merrean*, que significa, literalmente, “esmagador”, e a conotação de peso esmagador está presente em várias outras línguas (islandês *mara*, dinamarquês *mare*, alemão *moore* ou *mara*, polonês *mora*, suíço *mara*).

A crença medieval sobre o demônio que provoca o pesadelo foi importante para a criação da imagem do vampiro. Em vários dicionários consultados por Jones, ele destaca a associação do vampiro com uma criatura que transita durante a noite e que costuma atacar durante o período de sono. O dicionário “Webster”, por exemplo, define o vampiro como um fantasma sugador de sangue ou um cadáver reanimado de uma pessoa que retorna da sepultura para perambular durante a escuridão com o intuito de sugar o sangue de

pessoas durante o sono, causando suas mortes. O dicionário “Century”, por sua vez, descreve-o como um tipo de corpo espectral que, conforme a crença popular eslávica e de outros povos do baixo Danúbio, deixa a sepultura depois do crepúsculo e mantém uma aparência de vida a partir da sucção do sangue de homens e mulheres enquanto dormem (*apud* JONES, 1931, p. 98).

A partir dessa constatação, Jones (1931, p. 44) observa uma ligação entre o *nightmare* e a imagem do vampiro. Segundo ele, o pesadelo é sempre uma expressão do intenso conflito mental centrado em alguma forma de desejo sexual reprimido, da tendência sexual ao incesto (o contato sexual entre Carmilla e Laura não deixa de ser um incesto, pois a vampira é sua ancestral). Em outras palavras, o pesadelo não deixa de ser nada além do que a expressão de um conflito mental sobre o desejo incestuoso, um tipo de ataque de ansiedade provocado pela vontade de se obter aquilo que é proibido socialmente, por isso é reprimido. É por esse motivo que o monstruoso, o demoníaco, o vampiresco se torna uma figura recorrente. Nesse caso, adiciona o autor, o vampiro é a representação subjacente de um anseio que não é permitido em sua forma despida, sem disfarces, aberta. Assim, o sonho se torna um compromisso do desejo, por um lado, e por outro, o medo intenso pertencente à inibição (JONES, 1931).

Vale lembrar que o monstro significa uma “presença horrível, ou uma aparição, que abala todos os nossos modelos de harmonia, ordem e conduta ética” (CAMPBELL, 1990, p. 242). Quer dizer, se por um lado ele pode ser fascinante, como Laura bem comprovou, por outro ele não deixa de nos alertar para a natureza subversiva de seu próprio comportamento. Como um monstro que está morto, porém continua “vivo”, o vampiro tem esse poder de subverter a relação entre vida e morte e vencer a barreira da finitude humana. Entretanto, conforme escreve Claude Lecouteux (2005, p. 66), “[o] vampirismo é frequentemente apresentado pelos escritores como uma maldição” normalmente associado a uma vida pecaminosa, cheia de práticas sexuais, que normalmente leva a uma morte suspeita. Em alguns casos, certos acontecimentos durante a cerimônia fúnebre (a passagem de um gato sobre o féretro, o não recebimento da extrema-unção, por exemplo) também podem transformar o cadáver em morto-vivo. Normalmente, se acreditava,

feiticeiros, hereges, lobisomens e outros tipos de párias da sociedade se tornavam vampiros e o seu retorno funcionaria como uma forma de vingança demoníaca e fatal. Em “Carmilla”, Laura explica que sua antepassada, a condessa Mircalla, fora vítima do espírito de um suicida que, aparentemente, não fazia parte do seu convívio social.

Apesar de o vampiro ser um pária da sociedade, é possível perceber que atração e repulsão, familiaridade e estranhamento, desejo e aversão são características inspiradas por ele. Sob essa perspectiva é também possível dizer, conforme Maria Conceição Monteiro (2009, p. 82), que o vampiro não é nada além da projeção inconsciente do desejo. Dessa forma, o vampiro, como um outro, “é o reflexo de um eu que se faz presente, exatamente como as memórias de desejo reprimidas: o conhecimento que deve ser negado, proibido. Consequentemente, o mito do vampiro é, talvez, a maior representação simbólica do erotismo” (MONTEIRO, 2009, p. 82)³, pois ele costuma ser desejado, mas, ao mesmo tempo, é também repudiado. A afirmação da professora Monteiro, que se refere ao vampiro literário de um modo geral e confirma a tese de Ernest Jones, se torna evidente e visível através da confissão de Carmilla:

– Não sei quem deveria sentir mais medo da outra – ela disse, voltando a sorrir. – Se você fosse menos bonita, acho que eu teria muito medo, mas sendo você como é, e nós duas tão jovens, sinto como se nos conhecêssemos há doze anos, e sinto que já tenho direito a compartilhar a sua intimidade; em todo caso, parece que fomos destinadas, desde a mais tenra infância, a sermos amigas (LE FANU, 2010, p. 64, tradução minha).

O impulso reprimido, que se materializa através do desejo pelo outro, em particular, por aquilo que é proibido, indica um sentimento que o indivíduo tenta impedir que se manifeste, embora faça parte de sua vida psíquica. Essa constatação ganha sentido a partir da teoria do abjeto. De acordo com Júlia Kristeva (1982, p. 17), o conceito abrange a manifestação daquilo que há de mais primitivo em nossa economia psíquica e que se origina de um

³ Tradução minha do original: “is a reflection of the self that makes itself present, Just as repressed memories of desire: the knowledge that must be denied, forbidden” (MONTEIRO, 2009, p. 82).

recalque anterior ao surgimento do eu. É por esse motivo que o abjeto se torna aquilo de que o homem deva se livrar para ser ele mesmo. Como algo fantasmático, o abjeto enfatiza a contradição de algo que é estranho ao sujeito, porém também é íntimo dele (como tudo aquilo que é expelido pelo corpo e provoca ojeriza). Mas, a abjeção também pode ser relacionada a um fator psicológico do sujeito porque o abjeto é uma substância tão íntima ao homem que ele tenta descartá-lo ao não aceitá-lo, como que um desejo que deva ser reprimido. Esse conflito interno produz o pânico:

É dentro da abjeção que se avoluma uma daquelas revoltas violentas e negras do ser humano, direcionada contra uma ameaça que parece emanar de um dentro e fora exorbitante, ejetado além do âmbito do possível, do tolerável, do concebível. Ele está lá, bem próximo, mas não pode ser assimilado. Ele suplica, preocupa e fascina o desejo, que, todavia, não se deixa seduzir (KRISTEVA, 1982, p. 1, tradução minha)⁴.

Uma das manifestações do abjeto é o cadáver, ou seja, o corpo humano onde antes havia vida e que não deixa de ser também um dejetos, já que ele saiu da condição de vida e se tornará um decomposto orgânico. Nessa relação de vida e morte, se antes era o sujeito quem expelia os dejetos, agora é ele quem é expelido porque “o corpo, visto sem Deus [...] é o máximo da abjeção. É a morte que infecta a vida” (KRISTEVA, 1982, p. 4, tradução minha)⁵ e que alerta para a finitude da existência. Com essa afirmação, não é difícil associar o vampiro àquilo que é abjeto porque ele retorna do mundo dos mortos, é um corpo sem espírito e, por suas práticas subversivas, está sem Deus, é amaldiçoado pela natureza que se rejeita decompor-lo, é tido pela sociedade como um criminoso e fora-da-lei, um inimigo que precisa ser combatido e exterminado. A sua presença na

⁴ Tradução minha do original: “There looms, within abjection, one of those violent, dark revolts of being, directed against a threat that seems to emanate from an exorbitant outside or inside, ejected beyond the scope of the possible, the tolerable, the thinkable. It lies there, quite close, but it cannot be assimilated. It beseeches, worries, and fascinates desire, which, nevertheless, does not let itself be seduced” seduzir” (KRISTEVA, 1982, p. 1).

⁵ Tradução minha do original: “The corpse, seen without God [...] is the utmost of abjection. It is death infecting life” (KRISTEVA, 1982, p. 4).

sociedade é identificada pela súbita mortalidade de várias pessoas que, costumeiramente, acreditam se tratar de alguma doença.

O abjeto não respeita regras, posições, fronteiras. Ele é ambíguo, compósito. Tudo aquilo que chama atenção para a fragilidade da lei é abjeto. Os crimes, os assassinatos, assim como os criminosos, o estuprador, o assassino. Tanto os atos quanto os atores podem ser identificados como tal (KRISTEVA, 1982, p. 4). O abjeto é aquilo que costumamos jogar fora ou transformar em manifestações não familiares, que tememos e desejamos porque ele nos ameaça engolir e nos promete o retorno para nossas origens primitivas. Dessa forma, o abjeto é representado sob um novo molde: como uma figura criminalizada e condenada pela lei, e assim sujeita aos padrões de normalidade social:

O processo de abjeção, então, é tão completamente social e cultural quanto é pessoal. Ele encoraja as ocidentais da classe média, como vemos na maioria das personagens da ficção gótica, a lidar com as contradições complicadas e fundamentais para as suas existências ao serem representados por equivalentes monstruosos e fantasmais e que parecem “estranhos” em sua familiaridade não-familiar enquanto carregam conotações do arcaico e do alienígena em sua mistura grotesca de elementos visto como incompatíveis pelos padrões de normalidade.⁶

Assim, a narrativa vampírica, como parte da literatura fantástica, tem como função fundamental sugerir que todas as consideradas “anormalidades” que procuramos nos livrar são, na verdade, parte de nós mesmos. É por esse motivo que no gótico, o vampiro literário de forma geral continua sendo necessário para a cultura ocidental moderna porque ele nos permite, através de

⁶ Tradução minha do original: “The process of abjection, then, is as thoroughly social and cultural as it is personal. It encourages middle-class people in the West, as we see in many of the lead characters in Gothic fictions, to deal with the tangled contradictions fundamental to their existence by throwing them off onto ghostly or monstrous counterparts that then seem “uncanny” in their unfamiliar familiarity while also conveying overtones of the archaic and the alien in their grotesque mixture of elements viewed as incompatible by established standards of normality” (KRISTEVA, 1982, p. 4).

disfarces monstruosos e fantasmais, confrontar as raízes de nossa humanidade, assim como também nos ajuda a nos definir contra essas abjeções estranhas, mesmo que nos sintamos atraídos por elas (HOGLE, 2004, p. 12-17).

Portanto, o vampiro, como um representante daquilo que desafia as convenções humanas, é um inimigo íntimo que tanto seduz quanto provoca aversão, conforme apontado pelo comportamento da personagem narradora Laura, que transitou entre sentimentos ambivalentes e contraditórios, de desejo e de repulsa, atração e ojeriza, fascínio e medo, típicos do conflito do abjeto. A posição desafiadora do vampiro, na literatura, que estimula o surgimento desses sentimentos, nos alerta para um conflito primitivo do ser humano e para a fragilidade do homem que vagueia pelo território do animal.

Referências

BLACKSTOCK, Paul. *The strategy of subversion: manipulating the policits of other nations*. Chicago: Quadrangle Books, 1964.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Athena, 1990.

COPJEC, Joan. Vampires, breast-feeding, and anxiety. In: GELDER, Ken (Ed.). *The horror reader*. Nova Iorque. Taylor & Francis e-Library, 2002. p. 52-63.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. A vontade de saber I. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. *Obras completas*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XVIII, p. 275-318.

GELDER, Ken. Introduction to part 2. In: _____. (Ed.). *The horror reader*. Nova Iorque. Taylor & Francis e-Library, 2002. p. 49-51.

_____. *Reading the vampires*. Nova Iorque: Taylor & Francis e-Library, 2001.

HOGLE, Jerrold E. Introduction. In: _____. (Ed.). *The Cambridge companion to gothic fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 1-20.

JONES, Ernest. *Nightmare, witches, and devils*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company Inc., 1931.

KRISTEVA, Júlia. *Powers of horror*. An essay on abjection. Tradução de Leon S. Roudiez. Nova Iorque: Columbia University Press, 1982.

LE FANU, Joseph Sheridan. *Carmilla*. A vampira de Karnstein. Tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2010.

LECOUTEUX, Claude. *História dos vampiros*. Autópsia de um mito. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

LEXICON, Herder. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 2007.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

MONTEIRO, Maria Conceição. Fragmented identities in circles of fears and desires. In: _____. *Leituras contemporâneas*. Interseções nas literaturas de língua inglesa. Rio de Janeiro: Caetés, 2009. p. 77-86.

MORAES, Marco A. C. A prisão libertina: o erotismo do vampiro. In: FERREIRA, Cid Vale (Org.). *Voivode*. Estudos sobre os vampiros. Jundiaí: Pandemonium, 2002. p. 61-66.

Recebido em 20/05/2013

Aceito em 05/06/2013